

Hatás és egyéni út – Beethoven és Haydn kapcsolata műveik tükrében

Bartók Béla 1935-ben írt *Miért és Hogyan gyűjtsünk népzene?* című tanulmányában a népzene-kutatást három szakaszra osztja: a jelenségek, népzenei adatok leírására, a megismert, különböző helyről származó adatok összehasonlítására, majd ez utóbbi eredményeinek értelmezésére, amit a népdalkutatás legizgatóbb fejezeteként „oknyomozó zenefolklór”-nak nevez.¹ Dobszay László és Szendrei Janka népzenei rendje, a népdaltípusok stílusok szerinti osztályozása is a Bartók által felvázolt oknyomozó népdalelemzés körébe tartozik: a rendszerben a stílus fogalma történeti, zenei és a kultúrák érintkezési formái közötti összefüggéseken alapszik.² A hármas elemzési elv és eljárás (*leírás, összehasonlítás, értelmezés*) általános érvényű kutatási módszertant jelöl, amely nemcsak népzenei jelenségekre, hanem műzeneiekre is jól alkalmazható – sőt, valószínűleg innen adaptálták a színhagyományos zenekultúrák kutatására –, mivel az összehasonlítást követően a hatás és inspiráció lehetőségének vizsgálatára is lehetőséget kínál.

Charles Rosen az alkotók és műveik egymásra gyakorolt hatásairól, ezek hatásmechanizmusáról szóló tanulmányában indulásként Platón és La Fontaine példáját említi.³ Tudjuk, hogy La Fontaine szerette Platón írásait, egyes feljegyzések szerint

¹ „[...] össze kell hasonlítani az egyes területek anyagát egymással, és megállapítani, mi az, ami bennük közös, mi az, ami eltérő. Vagyis a leíró zenefolklór nyomába az összehasonlító zenefolklórnak kell lépnie.” (Bartók Béla, „Miért és Hogyan gyűjtsünk népzene?”, in *Bartók Béla Írásai* 3, szerk. Tallián Tibor (Editio Musica Budapest, 1999, 275–290, itt: 276–278.

² „[...] a stílus mindig sok komponens organikus egységeiből jön létre. [...] A sokféle tényezőre és azok egymáshoz való viszonyára figyelő csoportosítás – különösen ha hozzá vetjük még az eredetre, funkcionális és szövegi összetevőkre, az összehasonlító dallamanyagra kiterjedő analízist – szükségképpen *kutatás*, tehát nem egyetlen lendületes akció. Így nézve, a rendezés a kutatónak és az egész szakterületnek folyamatos, évtizedekre kiterjedő előrehaladása az anyag megértésében, illetve az előrehaladásnak tükröződése a gyűjtemény állapotában.” Lásd Dobszay László, „Bevezetés”, in *A magyar népdaltípusok katalógusa–stílusok szerint rendezve* I (MTA Zenetudományi Intézet, Budapest 1988), 37.

³ Charles Rosen, „Influence: Plagiarism and Inspiration”, *19th-Century Music* (1980, 4/2): 87–100, itt: 87.

másolatokat is készített róluk. A másolatok ugyanakkor nem maradtak fenn, sőt, a kutatások egyáltalán nem találtak Platón-i allúziót, idézetet La Fontaine műveiben. Rosen meglátása szerint ugyanis Platón olvasása eredeti gondolatokra ösztönözte La Fontaine-t, és nem szó szerinti átvételek használatára, vagyis gondolkodására gyakorolt hatást.

Hasonló esetről tanúskodik a tanulmányt felvezető levéldíszlet, melyben Mozart az édesapjának írja, hogy gyakorlatképpen megzenésített egy olasz áriát, amelyet korábban Johann Christian Bach is megkomponált (*Non so d'onde viene*), ráadásul oly gyönyörűen, hogy dallama, hangjai még mindig a fülében csengenek. Mozart egyszerűen kíváncsi volt rá, hogy tud-e olyan zenét írni az ária szövegére, ami egyáltalán nem hasonlít Bachéra. Saját bevallása alapján sikerrel oldotta meg a feladatot (ebből lett a K 294-es koncertária).⁴

A hatásvizsgálatok ugyan alkalmasak korábban rejtett, dokumentálatlan összefüggések feltárására, de azért elgondolkodtató – mind a La Fontaine-i, mind a Mozart-i példa is pont azt mutatja –, hogy háttérinformáció, leíró dokumentum nélkül az összehasonlító elemzés önmagában nem igazolta volna egyértelműen az inspiráció tényét. Műzenei „oknyomozásoknál” azonban, ellentétben a zenefolklorral, az esetek többségében rendelkezünk olyan háttér adatokkal, amelyek segítik, megkönnyítik, vagy éppen ellenkezőleg, előítéletté kívülten akadályozzák az összehasonlító vizsgálatok eredményeinek értelmezését.

A klasszikában, Haydn és Beethoven kapcsolatának megítélését mind a mai napig erősen befolyásolják a köztudatban elterjedt negatív vélemények, amelyek kettejük művészetében a hatás és inspiráció kérdésének megítélését is befolyásolták. A Beethoven-életrajzokban általánosan elterjedt nézet, mely szerint Haydn nem tanított elég alaposan és eredményesen, valamint diákjához, Beethovenhez fűződő viszonyát az egymás iránti bizalmatlanság egyre jobban mérgezte, Martin Gustav Nottebohmnak, a modern értelemben vett Beethoven-kutatás megalapozójának és elindítójának kutatásaira vezethető vissza.⁵ Ehhez társult Johann Baptist Schenk időskori visszaemlékezése 1830-ból, mely szerint Schenk titokban segített Beethovennek ellenpont tanulmányaiban, miután a Haydntól vett órákon hat hónap elteltével még mindig csak az első gyakorlatoknál tartottak.⁶ Ferdi-

⁴ 1778. február 28-án kelt levél, lásd előző jegyzet, 87.

⁵ Gustav Nottebohm, *Beethoveniana* (Leipzig und Winterthur: Verlag von J. Rieter-Biedermann, 1872), 154–203; Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven – Grove monográfiák*, szerk. Stanley Sadie, ford. Révész Dorrit, (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 19–21; Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*. Reihe IV: *Schriften zur Beethoven-Forschung*, Band 20, hrsg. Bernhard R. Appel (Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2011), 45–46.

⁶ „Auf seinem Schreibpulte fand ich einige Sätze von der ersten Übungen des Contrapunktes vor mir liegen. Nach kürzer Übersicht gewährte ich bei jeder Tonart (so kurzen Inhaltes sie auch war) etwelche Fehler. [...] Da ich nun gewiss war, dass mein Lehrling [Beethoven] mit den vorläufigen Regeln des Contrapunktes unbekannt war. [...] Bevor ich aber meine Lehre anfangen, machte ich ihm bemerkbar, dass unser beiderseitiges Zusammenwirken stets geheim gehalten werde. In Beziehung dessen empfahl ich ihm, jeden Satz, den ich durch meine Hand →

nand Ries az op. 1-es triók privát bemutatóján arról tudósított, hogy Haydn véleményét a c-moll műről Beethoven irigységnek, féltékenységnak értelmezte, és hogy azért nem járult hozzá a „Schüler von Haydn” felirat megjelentetéséhez a partitúra kiadásában, mert állítólag semmit sem tanult tőle.⁷ Utólag nehezen értelmezhető Ferdinand von Waldstein gróf Beethoven emlékkönyvébe 1792. október 29-én búcsúzóul írt elhíresült bejegyzése: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart’s Geist aus Haydens Händen.”⁸ De miért is kellett volna Mozart szellemét Haydn zsenijén keresztül átvennie Beethovennek? A gyönyörűen költői, de tartalmában a valóságot torzító, inkább szerencsétlen megfogalmazás arra mindenképpen alkalmas volt, hogy szélső pontokként Mozartot és Beethovent kiemelje, alkotóművészetük között fontosabb kapcsolatot, közvetlenebb hatást sugalljon, és Haydn személyének, művészetének ebben az összefüggésben az alárendeltebb, közvetítő szerepet ossza ki. Közvetlen összefüggés ugyan nem fedezhető fel, bár csábító lenne a kísértés, hogy Waldstein mondatát is az okok közé soroljuk, de tény, hogy a Beethoven-irodalomban a zenei hatások vizsgálatakor jóval nagyobb súllyal szerepel Mozart, mint Haydn.

Beethovennek Haydn-nál folytatott tanulmányai közül közismertek az ellenpontfeladatok, és az ezeket ért kritikák. Összesen 53 oldalnyi kottaanyagról van szó, amely összesen 247 gyakorlatot tartalmaz.⁹ Ezek többségén nincs a tanár, Haydn részéről javításra utaló bejegyzés; mindössze 44 esetben írta felül tanítványa, Beethoven munkáját. Ráadásul a javított gyakorlatokban sem korrigált minden hibát. Ezért tartotta Nottebohm Haydn tanítását felületesnek és hiányosnak. Haydn valóban nem volt híve a tankönyvszerű, szigorú szabályoknak, sokkal fontosabbnak tartotta a művészet szabadságát, előbbre valónak a tapasztalt, képzett hallás alapján történő választást és döntést a különböző lehetőségek közül, s úgy tűnik, hogy Beethoven oktatásában is ez a hozzáállás vezérelte. Haydn 1793. november 23-án számolt be Maximilian Franz kölni választófejedelemnek, Beethoven kenyéradó gazdájának a stúdiumokról, melyek eredményességét néhány művel kívánta alátámasztani, amelyek kottáját el is küldte a választófejedelemnek.¹⁰ A

verbessert, wieder abzuschreiben, damit bei jeder Vorzeigung Haydn keine fremde Hand gewahren könne.” Johann Baptist Schenk, „Autobiographische Skizze”, in *Studien zur Musikwissenschaft* 11 (1924), 75–85, itt: 81–82.

⁷ „Haydn hatte gewünscht, daß Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke setzen möchte: »Schüler von Haydn«. Beethoven wollte dieses nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.” Dr. Franz Gerhard Wegeler–Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz: R. Bädker, 1838), 86.

⁸ [„Szorgos munkával Ön átveszi majd Haydn kezéből Mozart szellemét.”] „Bonn den 29. ten Oct. 792. Ihr warer Freund Waldstein” [„Bonn, (1)792. október 29-én. Igaz barátja, Waldstein”] Bejegyzés Beethoven emlékkönyvében, idézi: Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 32; Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, 141.

⁹ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 40, 45.

¹⁰ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 37, 51. Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven*, 20–21.

darabok között volt a későbbi op. 103 Esz-dúr oktett (nyolcszólamú *Parthie* néven), az F-dúr oboakonzert (Hess 12), az Esz-dúr fúvóskvintett (Hess 19), egy pontosan nem azonosítható variációsorozat fortepianóra (lehet, hogy Dittersdorf Singspieljéből, a *Das rote Käppchen*ből egy arietta) és egy teljesen ismeretlen fuga.¹¹ A választófejedelem 1793. december 23-án kelt kissé ingerült és bosszús hangvételű válaszlével-fogalmazványában Haydn szemére veti, hogy az elküldött művek közül az egy fugát leszámítva Beethoven még mindegyiket Bonnban komponálta, és hogy évente mennyibe kerül neki a fiatal zeneszerző bécsi taníttatása, akinek fizetését így nem áll módjában megemelni. Első olvasatra a teljes eredménytelenséggel szembesülünk, és a kérdéssel, hogy mit is tanított Haydn a bő egy év alatt. Arról sincs adatunk, hogy Beethoven milyen gyakran járt Haydnhoz órára. Még ha Johann Baptist Schenk beszámolóját nem is fogadjuk el valóságos történetnek arról, hogy titokban javította volna Beethovennek Haydnhoz írt ellenpontgyakorlatait, a kontrapunktleckékben a csekély számú javítás, a szabad kompozícióknál pedig a kölni választófejedelem levele valóban erőteljes kétségeket ébreszt Haydn tanításának rendszeressége és hatékonysága tekintetében. Pedig a tanítás sikerében nyilván Haydn is érdekelt volt: mint Beethoven alkalmazójának be- és elszámolási kötelezettséggel tartozott a választófejedelemnek, akivel korábban személyesen találkozott Bonnban. Felelősségének teljes tudatában kezdhett hozzá a tanításhoz 1792 decemberében, hírnevét és tekintélyét biztosan nem kívánta emiatt egy fiaszkóval kockáztatni. Erre utal, hogy Beethoven 1793. június 19-én Bécsből Kismartonba utazott Haydnhoz, aki május végétől augusztus elejéig ott tartózkodott. Beethoven is egészen július végéig, augusztus elejéig maradt: Haydn nem akarhatta, hogy 2–3 hónap kimaradjon az oktatásból, ezért rendelte magához tanítványát.¹²

Személyes felelősségének súlyát átérezve elképzelhetetlennek tűnik, hogy Haydn szándékosan félrevezette volna a választófejedelmet, és Beethovennek még Bonnban keletkezett műveit változtatások nélkül, mint a bécsi zenei tanulmányokban való előrehaladás bizonyítékait küldte volna el Bonnba. Sokkal valószínűbb, amit egyébként a papírkutatások is alátámasztanak, hogy Beethoven Haydn tanácsait figyelembe véve az órákon átdolgozta a még Bonnban írt műveit, vagyis a szabad kompozíció területén folytathatta az intenzív munkát, és nem az ellenpontgyakorlatoknál. A fejedelemnek megküldött, Bonnban fennmaradt kéziratok olyan bécsi papírra készültek, amelyet Beethoven főként 1793-ban használt, de semmiképpen sem előtte.¹³ A választófejedelem nyilvánvalóan nem mélyedhetett el annyira az elküldött művek tanulmányozásában, hogy kiderítse, ezek a művek a korábbiakhoz képest átdolgozott változatok, melyeken keresztül Haydn éppen arra akart rámutatni, hogy tanítványa mennyit fejlődött a Bonnból hozott tudásához képest. Való-

¹¹ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 51–52.

¹² Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven*, 24. Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 38.

¹³ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 52–53.

szerűleg a B-dúr zongoraverseny második változatán szintén 1793-ban dolgozott Beethoven, melynek a később lecserélt záró B-dúr rondója (WoO 6) ugyancsak bécsi papírra készült, így feltehető, hogy hasonlóan a választófejedelemnek megküldött művekhez, az órákon Haydn láthatta és hozzá is szólhatott. Egyes feltételezések szerint a tanórákon nem csak Beethoven saját műveit tanulmányozták, hanem más szerzőkét is.¹⁴

Beethoven először mint előadó, zongoravirtuóz kívánta és tudta megalapozni hírnevét Bécsben, és csak ezt követően szándékozott saját kompozíciókkal hódítani. Nem csoda, hogy tanulmányaitól függetlenül az 1793-as év csak szerény zeneszerzői eredménnyel bírt. 1794 azután meghozta az alkotásokban is gazdag időszakot, a váltás éppen egybeesett Haydn második londoni utazásával, a Haydntól vett órák befejeztével.

Beethovennek Haydnhoz való viszonyáról jóval többet elárulnak a tények, mint a kortársak elbeszélései, sok esetben eltúlzott, kiszínesített történetei, anekdotái. Haydn miután visszatért második londoni útjáról, 1795-ben koncertet adott, amelyre közreműködőnek meghívta Beethovent, aki egyik saját zongoraversenyét adta elő.¹⁵ További két koncertet ismerünk 1796-ból és 1801-ből, amelyen mindketten szerepeltek.¹⁶ Beethoven Haydnnak ajánlotta az 1796-ban megjelent első zongoraszonáta opuszát, mely két darabjának (f-moll, C-dúr) vázlatai még 1793-ra nyúlnak vissza. Mindkét szonátában van korai zongoranyesekből átvett anyag is. Nem kizárt, hogy az órákon foglalkoztak ezekkel a művekkel, műrészletekkel is, és többek között ezért ajánlotta Beethoven a tanárának a művet. Beethoven első saját szerzői akadémiáján, 1800. április 2-án egy áriát és egy duettet is előadtak Haydn *Teremtéséből*.¹⁷ Beethoven feljegyzéseiben rendszeresen találkozni olyan Haydn-művek címeivel, amelyeket be akart szerezni. Hagyatékában Haydn-művek leírt másolatait (No. 99 Esz-dúr szimfónia Finaljának kidolgozásából a fugatós részt vonósnégyes partitúrában, a

¹⁴ Theodore Albrecht, „Beethoven's Tribute to Antonio Salieri int he Rondo of His Fortepiano Concerto, Opus 15” *The Beethoven Journal* 22/1 (2007): 6–16, itt: 7.

¹⁵ „Am künftigen Freitage als den 18. dieses wird der Herr Kapellmeister Haydn eine große musikalische Akademie in dem kelenen Redoutensaale geben, worin [...] Herr van Beethoven ein Concert von seiner Composition auf dem Forte-Piano spielen wird [...]” Előzetes hír a *Wiener Zeitungban*: „Wenn Beethoven ein Tagebuch geführt hätte...” (Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text von Franz Brodsky, Budapest: Corvina, 1963), 78–79. Beethoven valószínűleg a C-dúr zongoraversenyt játszotta, de szólnak érvek a B-dúr elhangzása mellett is, többek között, hogy Beethoven Haydnál végzett tanulmányai alatt dolgozta át a művet. Joseph Kerman–Alan Tyson: *Beethoven*, 26; Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 56.

¹⁶ Maria Bolla és Christine Frank énekesnők koncertjei 1796. január 8-án, valamint 1801. január 30-án. Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 56. „...la Signora Maria Bolla... darà un Academia. La Musica sarà di nuove composizione del Sgr. Haydn [...] Il Sgr. Bethoven suonerà un Concerto sul Pianoforte...” , lásd előző jegyzet, „Wenn Beethoven ein Tagebuch geführt hätte...” , 79.

¹⁷ Beethoven életének első, saját hasznára adott hangversenye a Burgtheaterben. A műsoron a két *Teremtés*-részlet mellett egy Mozart szimfónia, valamint Beethoven szeptettje (op. 20) és I. szimfóniája is elhangzott. Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven*, 31.

teljes Esz-dúr vonósnégyes op. 20 partitúráját, az op. 86-os C-dúr mise vázlatkönyvébe a *Schöpfungsmesse* Gloria tételéből az énekszólamok kezdőütemeit, és az *In gloria Dei Patris* fuga elejét), nyomtatott partitúrákat (*Schöpfung, Jahreszeiten, Heiligmesse, Nelsonmesse*, 4 szimfónia és 30 vonósnégyes 14 kötetben), valamint a 98-as szimfónia autográf partitúráját találták.¹⁸ Szobájában – Beethoven saját naplóbejegyzése szerint – öt zeneszerző portréja volt a falon: Händel, Bach, Gluck, Mozart és Haydn, ami szintén Haydn iránti csodálattól tanúskodik.¹⁹

Haydn stílusa, zeneszerzői műhelye a fentiek ismeretében nyilván hatott Beethovenre, még akkor is, ha kettejük jelleme, személyisége ellentétes volt. Figyelembe kell azonban venni, hogy Beethoven már fiatal korától igazi „nagy mogul”, egyéni hangvétele, merész újításai kezdettől fogva jól felismerhetővé és megkülönböztethetővé tették zenéjét a nagy elődök, példaképek alkotásaitól. A hatások, inspirációk, modellek vizsgálatánál tehát egyes haydni ötletek, megoldások autonóm felhasználását, továbbgondolását kell Beethovennél nyomon követni, és nem egyszerű átvételeket, szó szerinti idézeteket keresni. Az eddigi szakirodalom többnyire tételsorrendet, hangnemválasztásokat, formátípusokat, a zenei szövet jellegzetességeit, harmóniameneteket vetett össze, valamint dallami hasonlóságokat keresett. Általánosságban Haydn hatásának tartják a variációnak mint formának és eljárásnak a központi szerepét,²⁰ a témaalkotást, különösen a himnikus lassú tételekben: például a 75. szimfónia Adagio és az op. 2-es A-dúr szonáta Largo appassionato tétele, vagy a 88. G-dúr szimfónia Largo tételének témája (*1.a kottapélda*) visszaköszön Beethoven op. 10-es c-moll szonáta I. tételében (*1.b kottapélda*) és az op. 18 A-dúr kvartett Triójában (*1.c kottapélda*). A variáció elvével összhangban hangsúlyosan jelenik meg a tematikus és motivikus munka, melyet Beethovennél szintén Haydn-i inspirációnak tartanak, hasonlóképpen az így létrejövő fejlesztést (Entwicklungot). Haydn kedvelte a témának egész hanggal feljebb, vagy lejjebb való megismétlését, ami Beethovennél is többször előfordul. Haydn op. 74 F-dúr kvartettjének nyitótételében a téma g-moll-

¹⁸ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 57.

¹⁹ *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, hrsg. Maynard Solomon (Bonn: Beethoven-Haus, 2005), 46.

²⁰ „It was Haydn’s innovations – placing the variation set in every movement of the multi-movement cycle, broadening its array of theme types and transforming its larger shape – that created a recognizable »Classical variation« [...] Strophic variations appear in Haydn’s works from the beginning to the end of his career, a 50-year span, in every instrumental genre but the concerto. [...] Virtually no-one but Haydn was drawn to the idea of alternating variations on a major and minor theme ($ABA^1B^1A^2$ or $ABA^1B^1A^2B^2$), and he made that form his own in 21 movements and one independent set [...] Of Haydn’s younger contemporaries other than Beethoven, Anton Teyber included an alternating-variation movement.” (Elaine Sisman, „Variation”, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, vol. 26, ed. Stanley Sadie, executive ed. John Tyrrell (London: Macmillan Publishing Limited, 2001), 301, 303. „[...] The slow movements of the fifth and seventh symphonies draw on the alternating-variation model, each offering a different reading of it and resembling »Eroica« more than any movement of Haydn’s.” Elaine Sisman, „Variation”, 307.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-12) shows a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system (measures 13-24) continues the introduction with a piano (p) dynamic and includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score is written for a full orchestra, with staves for strings, woodwinds, and brass. Dynamics range from piano (p) to forte (f).

*) Zur Bedeutung des Solo-Vermerks s. Vortext, Aufführungspraktische Hinweise.

1.a kottapélda. Haydn: 88. G-dúr szimfónia, Largo rétel

A: *pp cresc. p cresc.*

B: *sf p f p f p f p sf*

C: *sf 4134 223 sf*

attacca subito l' Allegretto. pp p decresc. pp cresc. ff p decresc. pp p decresc. ff p decresc. p decresc. pp cresc. ff sf p decresc. pp

2. kottapélda. Beethoven: op. 18. B-dúr vonósnyégyes, IV. tétel – lassú bevezetés

Modulációs menet – A: e-(h^V)-h-(f#^V)-f#-(c#^V)-c#-asz-esz-b-f-c

– B: közjáték- C: (g^V)-g-(d^V)-d-(a^V)-a

fok hangnemében, B-dúrban. Beethovennél az ereszkedő irányú transzpozíció a gyakoribb. Ennek legismertebb példája a *Waldstein* szonáta I. tételének fő témája, de hasonlóképpen egy egész hanggal lejjebb hangzik fel a *Kreutzer* szonáta záró tételének második témája rögtön az első felhangzását követően. Haydn szerette a nyitott, bizonytalan kezdeteket, a nem lezárt indító témákat. Ennek fordítottja, ellenpéldája Beethovennél a tételnek a fő téma megidézésével való lezárása az op. 18 no. 2 G-dúr vonósnyégyes I. tételében.

Szintén Beethovennél találtak visszhangra Haydn ritmikai, metrikai játécai, hemiolái, a gyenge ütemrészre helyezett sforzatói, a metrikai érzet bizonytalan-

The musical score is for Beethoven's op. 18, B-flat major, Violin Concerto, IV. movement – recapitulation. It is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Adagio' and 'All^{to}'. It features a piano introduction with a forte (sf) dynamic, followed by a piano (p) section with a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) section. The second system is marked '170' and continues the piano (p) section with a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) section. The third system is marked 'decresc.' and 'pp' (pianissimo) and continues the piano (p) section with a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) section.

3. kottapélda. Beethoven: op. 18. B-dúr vonósnygyes, IV. tétel – visszatérés

ná tétéle. A hármas lüktetés párossá tételére példa Haydn op. 64, B-dúr (no. 3) vonósnygyesének menüettjében a páros ritmusok hangsúlyozása, Beethovennél az *Eroica* szimfónia I. tételének kidolgozási részében a hosszú hemiolás szakasz, a kusza metrikai érzetre pedig Haydn 80. szimfónia *Finaljának* kezdete és Beethoven op. 18. B-dúr vonósnygyesének *Scherzo* tétéle kínál analógiát.

Beethoven a haydni menüett-fejlesztés vonalát viszi tovább, ő teljesíti be Haydn kísérletezéseit. (Haydnnál először az op. 33-ban jelenik meg a Scherzo tételcím, majd Haydn visszatért a menüett-hez, de lényegesen gyorsabb tempójelzésekkel,

Finale
Rondo, in the Gipsies' style
Presto

6

4.a kottapéllda. Haydn: G-dúr zongoratrió, III. rétel

egészen a prestóig.) Ugyanígy a fúgaszerkesztés használatában, a tételek hangnemválasztásában is fontos előképet jelentett Haydn, gondoljunk itt elsősorban a tercrokon kapcsolatokra. Somfai László egy 1970-es tanulmányában hívta fel a figyelmet Haydnnak a kvintkörön ereszkedő, enharmonikus ártértelmezést eredményező modulációs stratégiájára, amelyekre az op. 71, 76, 77, 103-as vonósnyégesekből

Allegro

4.b kottapéllda. Beethoven: op. 18. c-moll vonósnégyes, IV. tétel

mutatott öt esetet.²¹ Beethoven az op. 18-as B-dúr kvartett záró tételének lassú bevezetésében hasonló modulációs sort vezet végig, csak éppen nem ereszkedve, hanem emelkedve a kvintkörön (2. kottapéllda).

A rekapitulációk kapcsán említésre méltók Haydnnál a többszöri visszatérések, Beethovennél az idegen hangnemben indítás, és azt követően a visszakanyarodás az alaphangnemhez (lásd Haydn no. 55 *Der Schulmeister* szimfónia I. tétel, op 64, no. 6 D-dúr *Pacsirta* kvartett I. tétel, illetve Beethoven op. 10 F-dúr szonáta I. tétel (D-dúr majd F-dúr), op. 18 no. 6 B-dúr IV. tétel (G-dúr majd B-dúr, 3. kottapéllda).

Egyes Haydnnál használatos hangvételek és karakterek is mintául szolgáltak Beethovennek. A *Pastoral* szimfónia az *Évszakok* nélkül nehezen lenne elképzelhető népies, táncos 6/8-os metrumával, a nyári viharral és a természeti „hangképekkel”. A magyaros tematikában ugyancsak Haydn volt a példa. Az op. 18-as c-moll kvartett záró tétele Haydn G-dúr zongoratriójának fináléját idézi (4.a–b kottapéllda), de több példa van egyedi pillanatok átvételére is: a Genzinger szonáta indító motí-

²¹ László Somfai, „A Bold Enharmonic Modulatory Model in Joseph Haydn’s String Quartets”, in *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, ed. H. C. Robbins Landon (New York: Oxford University Press, 1970), 370–381.

Allegro 1. Juni 1790 Hoboken XVI:49

5.a kottapélda. Haydn: Genzinger szonáta, I. tétel

Allegro con brio Op. 22 1799/1800

5.b kottapélda. Beethoven: op. 22 B-dúr szonáta, I. tétel

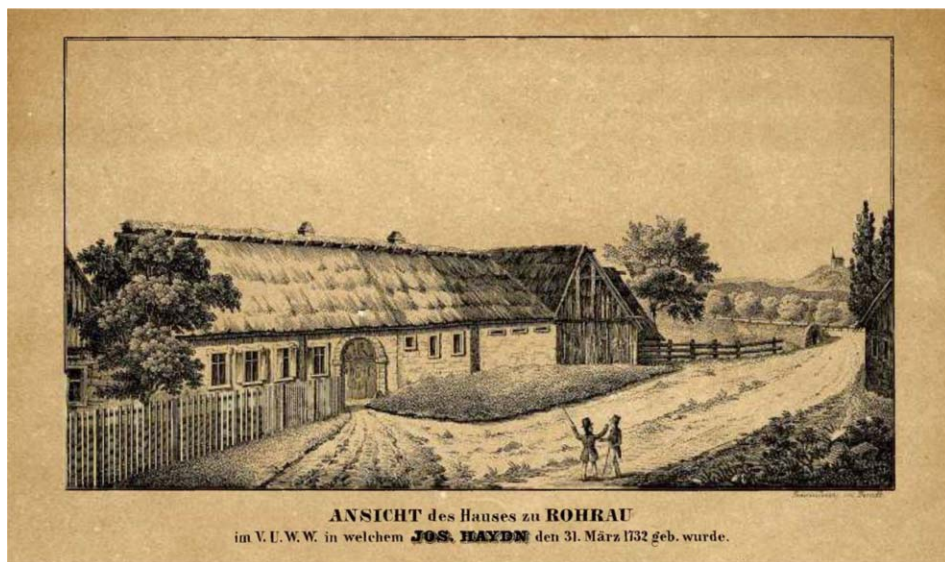
vuma köszön vissza Beethoven op. 22-es B-dúr szonátájában (5.a–b kottapélda). Érdekes az egyik Beethoven szimbólum előképek kétszeri megjelenése Haydn-

6.a kottapélda. Haydn: Genzinger szonáta, II. tétel

6.b kottapélda. Beethoven: op. 2. no. 3. C-dúr szonáta, II. tétel

nál. Az V. szimfónia „sors”-motívumának ritmusa már Haydn h-moll szonátájának III. tételében és még hangsúlyosabban a Genzinger szonátában is fontos szerephez jut. A szonáta lassúja az op. 2, no. 3-as C-dúr szonáta lassújának maggiore-minore viszonyait idézi a fényesebb és borúsabb színekhez kapcsolódó textúrákkal együtt (6.a–b kottapélda). Haydn op. 20 Esz-dúr kvartett – amelyet Beethoven teljes egészében lemásolt – Fináléjának kezdete Beethoven op. 3-as, szintén Esz-dúr vonóstriójában jelenik meg.

Hogy mit is jelenthetett valójában Haydn a zenész Beethoven számára, ezt saját maga fogalmazta meg legjobban néhány nappal a halála előtt, amikor egy litográfiát mutattak neki Haydn szülőházáról: „[...] so großer Mann [in einer] schlechte[n] Bauernhütte gebohren wurde.”²²



ANSICHT des Hauses zu ROHRAU
im V. U. W. W. in welchem **JOS. HAYDN** den 31. März 1732 geb. wurde.

²² Beethoven levelezéséből idézi: Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 57.

PÁL RICHTER

Influence and Individual Way – The Relationship between
Beethoven and Haydn in the Light of Their Works

The triple analytic principle and method – consisting of the description, comparison, and interpretation – offers the possibility to examine the influence and the inspiration. The study of influences is capable of revealing previously hidden, undocumented connections; however, without the support of background information and relevant documents, the comparative analysis in itself cannot clearly confirm the fact of an inspiration. In the case of “investigations” concerning art music, more often than not we have background data that help and facilitate – or on the contrary, prevent via prejudices – the interpretation of the results obtained through comparative study. In Viennese Classicism, the relationship between Haydn and Beethoven is still strongly influenced by negative opinions that became common knowledge; opinions that also had an effect on the perception of the influence and the inspiration in their art. It is enough to think of Nottebohm’s critique of the teacher-student relationship between them, and in terms of musical influences on the entry written by Count Waldstein in Beethoven’s album (*Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart’s Geist aus Haydens Händen*). As a result of this statement Mozart’s music has been examined with greater emphasis – concerning influences in Beethoven’s art – than Haydn’s. Reviewing the literature on the subject, the study will look for Haydn’s influence in Beethoven’s works, thus casting a different light on the relationship between them.